

Christian Steinbacher

Einklang und Missklang unter unstemem Standpunkt

Franz Dodel: *Nicht bei Trost. Haiku, endlos*. Wien: Edition Korrespondenzen 2008

„Wo ist die Grenze zwischen maximaler Wahrnehmungspräsenz und ihrer amorphen Überflutung?“ Georg Jappe, „Von der Metapher zum Video“
„vorliebig abseits / haben Irren und Wissen / denselben Geschmack“, Franz Dodel, *Nicht bei Trost*

Aus dem mehrstimmigen Renga entstand im China des 14. Jh.s bekanntlich das Haiku mit seinen drei Zeilen zu 5, 7 und wieder 5 Silben. Im Alternieren weiterer 7- und 5-Silber lässt Franz Dodel sein „Haiku“ nun wieder zurück in ein Kettengedicht expandieren. Nicht im dialogischen Hin und Her jedoch, sondern als grundlegend monologisch zeigt sich Dodels „Haiku, endlos“, so der Untertitel des die zweiten 6 000 Zeilen des gleichnamigen Projekts enthaltenden Bands *Nicht bei Trost*, ein Buch in der Art eines Breviers, das auch haptisch beglückt (sanft getöntes, bibelpapierdünnes Papier in schwarzem Recyclinglederumschlag).

„Ich verweigere / die Übersicht der Ordnung“, eröffnen Zeile 06001 und 06002. „[S]prechend gerät mir alles / durcheinander kaum / dass mir die Unordnung zu / beschreiben gelingt“, ist an die 4000 Zeilen später zu lesen, was an Paul Wührs Vorhaben, die ursprüngliche Unordnung wieder herzustellen, erinnern lässt. Wo die in sich gebrochene Rede eines Wühr die Unordnung aber auch direkt an der Syntax vollzieht, bleibt bei Dodel die auch direkt an der Sprache eingelöste Verdrehung Behauptung. Der Selbstbezüglichkeit eines Textes, die sich mehr auf Entwurf und Notat denn auf Gestaltung konzentriert, mag das aber genügen. Da die oft in eins mit ihrer Beschreibung konstatierten Vorgänge meist im Konjunktivischen bleiben, wäre weiteres Explizieren auch zu viel.

„auf der Zunge der Geschmack / von nasser Kreide“

Insbesondere atmosphärische Erscheinungen weiß der Autor immer wieder aufs Neue prägnant in Worte zu fassen. Dennoch wird er nicht müde des Hinweises darauf, dass Sehen im Ablösen von etwas aus seiner Umgebung diese unterdrückt, dieser „verborgene“ Rest aber es sei, der verbleibt. Und das betrifft nicht nur den Sehsinn, also etwa „de[n] sich im Schatten verbergende[n] Schatten“, sondern ebenso alles „Nichterwähnte“.

Mit diversen Schreib-Gesten versucht Dodel diesem Rest sich zu nähern. Nach Merleau-Pontys Phänomenologie, auf die er sich u. a. bezieht, versehen Gesten die Welt unweigerlich mit Bedeutung. Und so weist der Schreiber auf die Unmöglichkeit seines Bestrebens. Auch andere Sinne öffnen sich noch nicht zu fester Bedeutung Geronnenem: „jetzt dringt nur noch Hörbares / ungehindert durch“; als „reines Geräusch“ wird der Text benannt. Wendungen wie „anklopfen ohne / einzutreten“ sind nicht Wortspiel, sondern dienen durchaus dem Versuch, aus Verkehrungen des Gewohnten Denk- und Vorstellbares zu gewinnen. Und so werden nicht nur als Verballhornung Positionen von Agens und Objekt vertauscht. Ohnedies „bleibt – ohne mein Wissen – / nur das was mich sieht“.

„damit [...] sich Wörter bloß scheuern / an mir“

„[I]m dürrn Gras wo / die Mittagshitze sich staut / zirpen die Grillen“; oder, unter Vertausch der Silbenfolge: „[K]urz vor dem Fall in den Schlaf / gelingt jetzt der Griff / nach dem Kopfkissenzipfel“. Abgesehen davon, dass schon die Wortwahl die Haiku-Tradition hinter sich lässt

(Aussagen statt gegenständlicher Metaphern: „[D]as Lesen dieses / Textes ist nicht nötig um / ihn zu verstehen“), lassen sich derartige Dreizeiler i. d. R. gar nicht extrahieren. Im Gegenteil werden die Perioden in beträchtlich differierender Länge gesetzt, und wenn Satzbogen und Zeile sich nicht decken, steht dahinter kein Enjambement aus Kalkül, sondern ergibt sich dies allein über das Silbenkorsett. Trotz allen rhythmischen Wackelns liegen die Ansatzpunkte jeweils eindeutig. Alle 500 Zeilen fließt eine Stelle aus Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* ein, und diese Zitate prägen den ihnen je vorangehenden Gedanken- und Bildverlauf auch mit.

In vielem widerspricht *Nicht bei Trost* dem Kanon des Haiku. So fällt der Schreibende sich selbst ins Wort, zahlreich findet man die von der Tradition verpönten Konjunktionen, und manche Einschränkung ergibt sich erst unter bestimmten Konditionen. Das parataktische Prinzip des Haiku schlägt dagegen durch, wenn nahtlos ein neuer Gedanke, ein neues Bild losgelassen wird. Der Tradition entsprechen auch die Bevorzugung von Präsens und Partizip, das Rekurrieren auf unmittelbar Vorliegendes und die grundlegend subjektive Sichtweise.

„alles / nochmals umarmen“

Nachwirkung nennt Georg Jappe in seinem *Haikubuch* das erste Kriterium des Haiku. Da bedarf es keiner angeführten ersten Person, trägt den Text das Subjekt so ja grundlegend. Dennoch agiert bei Dodel meist ein „ich“. Selbst wenn der Text in ein „man“ oder „jeder“, ein vereinnahmendes „wir“ oder ein mit Abstand gesetztes „er“ wechselt, läuft er, und dies trotz des Wunsches des Verzeichnisses, dass es sich ohne des Autors Beistand fortschreibe, von des Schreibenden Warte aus. In *Die Vorbereitung des Romans*, wo er über das Haiku als auch über Prousts *recherche* reflektiert, notiert Roland Barthes: „Ein Haiku ist das, was eintritt [...], insofern es das Subjekt umgibt, ein Subjekt jedoch, das sich nur Subjekt nennen kann dank dieser flüchtigen und beweglichen Umgebung.“ Vielleicht ist es mehr ein (Auf-)Lesen, was Dodel in seinem Schreiben betreibt. Jappe notiert in seinem *Haikubuch*: „Bedächtig heißt ursprünglich zum Bedenken bereit, und lesen war ursprünglich aus-lesen (lesbar und leserlich tauchen erst im 17. Jhdt. auf).“ Der Autor Dodel sammelt, was im Gedächtnis „zerstreut umherliegt“, und belässt es in seinen Ordnungsversuchen weiter zerstreut. Steht alles eigens unter „Verdacht“, kann sich kein Einzelbild über ein längeres Wegstück halten. Permanente Infragestellung und schwankender Grund – „Gott sei Dank dass ich / *meine* etwas zu sehen [Hervorhebung C. S.]“.

Ist es ein Aus- oder Einwickeln, wird zur Abbildung eines wolkenartigen Figurenfragments gefragt. Ein Festzurren von Vorläufigkeiten (etwa Wolken als Inbild des Amorphen) mag selbst dann gelingen, wenn „das Magnum Chaos“ „alle Formen durchkämmt“ hat. Verbleibende Aufgaben heißen etwa: „(Licht festhalten vermehren / Welch schöne Arbeit)“. Direkt am Text ist „Licht“ schwerlich einlösbar. Doch „was hier lesbar wird / entspricht den Bleifassungen / farbiger Gläser“. Im Visier steht ohnedies kein bestimmtes Licht, sondern das „Lichtfunkeln“, wozu der Kommentar aufklärt, dass es sich dabei um in Polynesien als „Te Lapa“ bekannte Lichtblitze handelt, die erlöschen, sobald Land in Sicht kommt. Wenn das Haiku in seiner Kürze Implosion ist, so gilt dies ebenso für das Endlos-Haiku und sein Immer-wieder-neu-beginnen-Müssen, das bewirkt, dass der Text sich im eigenen Wellenschlag verliert (so wie er darin auch aufgeht).

„das Mögliche übt“

Der Haikudichter Wohlfahrt setzt den Begriff der „Reszendenz“ gegen ein Erwägen transzendenter Bezüge. Die von ihm zitierte „umgekehrte Himmelfahrt“ Jean Pauls mag sich in Dodels Text dort wieder finden, wo sich das Ich als verkehrter Baum reflektiert. Zur *Neu-Ordnung* der Übersicht

wird aufgefordert. Und dies, um das „Unterscheiden zu *üben* [Hervorh. C. S.]“. Ein Üben: permanenter Wiederholungsversuch und Exerzitium.

Manchmal sind Wörter auch Namen und „strecken“ die Dauer. Dreimal ufert der Text in Listen aus: einmal Beschriftungen von Schachteln, die gewisse Utensilien, praktische Notizen, rubrizierte Erinnerungen an Ereignisse, aber auch Asche enthalten, einmal Namen verstorbener Juden, von einer Nischenwand in Budapest abgeschrieben, einmal Namen fernöstlicher Töpfe für Teeblätter. Im Gegensatz zu Gefäßen oder Kirchen seien Zelte meist namenlos, erfahren wir. Auch die Sätze und Wörter der Dodel'schen Litanei werden als „nichtseshaft“ benannt. Namen ermöglichten Abstand (Farbnamen etwa retteten vor dem Versinken im Bild). Andererseits solle Sprache ja zu den „scheuen“ Dingen zurückführen usw.

Droht Verkrustung, ist es Zeit aus dem Fenster zu blicken. Auch der herbeizitierte Adalbert Stifter blickt dorthin: Sein ungewisses „Ding“ im Dunkeln, plötzlich winkt es ohne Bedrohung, weil draußen festmachbar als ferner Wald. Zuvor werden diverse Finsternisse in ein Wechselspiel aus Hell und Dunkel überführt. „[E]rst im dunklen Gewölbe / weitet der Blick sich“. Wird auch dem Dunkel Erhellendes zugesprochen, so scheint insgesamt doch ein Zurückfinden ins Helle das Ziel. Selbst Ziele aber werden hier, ganz nach Haiku-Diktion, nicht gesucht, sondern gefunden.

Paradoxerweise geht das Haiku nicht ins Einzelne, schreibt Barthes, sondern zielt aufs Hervorrufen einer Gesamtempfindung. Von „Gesamtamputation“ ist bei Dodel die Rede (weshalb der Text trotz seiner steten Augenblicklichkeit ein Kompendium vorgibt). Ein neuer Aufriss des alten Entwurfs wird angekündigt (und im Beibtext des Verlags eine Fortsetzung auf www.franzdodel.ch). Sprache sei ein Leib. „[W]o die Enge des Leibes / sich auflöst im Raum“, lässt sich ein Zitat Petrarca nieder: „[D]ass ich nicht weiß ob / mein Leib überhaupt aufhört / draußen im Blauen.“ 180 Seiten später werden Seele, Gedanken und Leib ihre Plätze tauschen, und die Gedanken leuchten auf „fast wie / der Leib wenn er lacht“.

Obzwar Dodel auf dem der 2006 in der Edition Haus am Gern als *Nicht bei Trost – a never ending Haiku* erschienenen Ausgabe der ersten 6 000 Zeilen beigelegenen Beipackzettel betonte, dass da „nichts verarbeitet, umgesetzt“ wird, schreibt er sich doch auch über die subjektive Auswahl für sein „sorgfältiges Umschichten von Arten des Staunens“ hinausgehend ein. Manche Orte und Zeitpunkte sind herauszulesen: der Papstbesuch 2004 in Bern, Aufenthalte in Triest und in Ungarn, Allerseelen 2006. Das auf letzteres folgende Weihnachten wird dagegen von dem Bericht über eine Wundergeburt eines mit einem schwarzen Loch statt eines Kopfes versehenen Kindes aus dem Jahr 1569 aus entwickelt.

„mirabilia sind jetzt / curiosa“

Das „unmittelbare Gedächtnis“ (Barthes) wird von vielerlei gespeist. Nicht nur von Anschauung, sondern auch von Benennungen als Ausgangspunkt für ein Erfassen des Textgeschehens, und von Lektüre: Die auf den linken Seiten den Haupttext begleitenden Kommentare liefern Quellenangaben, Angaben zur Herkunft bestimmter Begriffe oder zur Grundierung einer Anspielung, Verweise auf Bräuche u. v. a. m. An Bezugsautoren wird eine ganze Palette aus Weltliteratur und Philosophie aufgeboten – von Augustinus, Améry und der ersten namentlich erwähnten deutschsprachigen Dichterin Frau Ava bis zum chinesischen Mönch Zibo Zhenke. Die Angaben können äußerst knapp ausfallen, werden aber auch durch Ergänzungen oder Einschränkungen gelängt. Durch ihre Platzierung geben sie eine gleichwertige, eigene Textebene. Auch Bild-Kommentare findet man: Illustrationen von Serafine Frey, die das gesammelte Material, seien es Abbildungen aus Katalogen, Postkarten oder Fotos, nachzeichnete. Diese korrespondieren

mit dem Haupttext oder auch mit dem Kommentar (so erfahren wir im Kommentar zu Carel Fabritius' „Het Puttertje (Der Distelfink)“ von 1654, dass der Maler eben in diesem Jahr bei der Explosion des Pulvermagazins von Delft starb, was den Schreiber in seinem Text, wo der angekettete Distelfink träumt, dass er ein Kater sei, dann als Vorstellung quält). Mal werden ganze Passagen übernommen, mal nur eine einzelne ausgelöste Wendung. Neben zentralen und ersten Sätzen einschlägiger Werke auch Abgelegenes oder Kurioses: ein Gedicht Papsts Leo XIII, die Erwähnung des ersten Strumpfstrickers Englands, ein Maschinenbuch aus dem 15. Jh., dem die Abbildung einer so genannten „Göpelmühle“ entstammt – im Text stapft das Ross aus dem Bild dann im Schädel und es wird „Denkgetreide“ gemahlen. Das schreibende „ich“: eine „leere Stelle“, „Passant zur See“, oder, „als eines unter vielen“, „mein Ich“ bei Goya. Max Klingers Gemälde „Der pinkelnde Tod“ macht es möglich: „hinter mir pisst der Tod ins / brackige Wasser / ich wusste es doch dass er / einer von uns ist“. Die Versprengung des Ich geht einher mit dem Wunsch nach Auflösung („ohne / Welt zu sein aber / nicht ohne Musik“). Die Wörter zeigen „Dünung“, agieren innerhalb des Treibens der Metaphorik wie Naturelemente. Es geschieht „nichts Besonderes“. Allein das Anschreien jedoch („indem Gott [...] die Leerheit anschrie“) wird als außergewöhnlichste der im Kommentar angeführten Dinge, aus denen die Welt nach dem Babylonischen Talmud geschaffen wurde, übernommen.

Wenn für die Form der Kommentare größtmöglicher Variantenreichtum geschaffen wird, so entspringt das wohl der Vorliebe eines Bibliothekars (als welcher der Autor im Brotberuf arbeitet). Es dürfte dabei aber auch auf dieser Ebene ein Ungleichmaß im Sinne einer als natürlich angesehenen Unordnung angestrebt sein. Im Kommentar zu 07875 erfahren wir, dass Giotto 1303–1305 den Stern von Bethlehem erstmals als Komet gemalt hat, der Kommentar zu 08882–08885 gibt den Kometen Halley als Ausschnitt aus dem Wandteppich von Bayeux („wie / ein Komet der [...] / neu Kurs nimmt auf mich“, steht im Haupttext), doch zuvor stürzte bei 08095 der „Donnerstein“ auf die Welt = lt. Kommentar ein Meteor von 1492, von Dürer auf die Rückseite seines „Hieronymus“ von 1494 gezeichnet, dessen Vorderseite wiederum für den Textfortsatz herangezogen wird. Destilliert man solche Bezugnahmen, wird Vernetzung evident. Unabhängig davon bleibt der Haupttext stets linear. „Umkehrung eines Zitats von Niklas Luhmann“, heißt es im Kommentar zu 06844–06846. Im Übernehmen kommt es also auch zu Abänderung. Dies betrifft ganze Aussagen oder nur Details (Ganesha im Kommentar der Gott „der Dichter und Beseitiger der Hindernisse“, im Text jedoch der „Gott der Hindernisse / *also* der Dichter [Hervorh. C. S.]“). Auf Grund des Haupttexts wird im Kommentar „Herz“ zu „Herz[blut]“: Ein Wechselspiel also, bei dem der ‚eigentliche‘ Text mit seinen fortlaufenden Gesten die Oberhand behält. Pulverisierung („mumia vera“: ein Pigment aus pulverisierten Mumien) und Nachwirkungen. Und in der Ferne Momente, wo sich „alles [...] plötzlich für immer entzieht“. Das Erinnern gelinge, indem sich der Schreibende vergisst, „während die Wolken / weiße Waben auffüllen / mit blauem Honig“. „Sollte dieser Text enden“, heißt es keck. Nirgendwo Ankommen ist sein Prinzip. Dieses Buch legt anschaulich dar: Das Nomadische ist nicht nur ein Wandern irgendwo draußen, sondern auch eine Eigenschaft unseres Sprechens, Denkens, Erinnerns.

Wespennest 157 (Wien, November 2009), S. 103–105